

异曲同工之妙 殊途同归之韵

——姜白石自度曲《杏花天影》两首钢琴伴奏美学与技术的比较分析

刘辉

摘要:《杏花天影》是南宋深谙音律的词人姜白石的最具代表性的自度曲之一,当代著名作曲家罗忠镕和王震亚两位先生先后为此曲创作了钢琴伴奏,使得此曲在不同的钢琴陪衬下焕发出不同的音乐色彩和张力。显然,两位先生在为这首古曲编配时一定是处于各自不同的文化知识结构与不同的艺术审美的影响下,采用了不同的技术手段,从而融入了个人的艺术特性,最终使这一古曲呈现出不同的艺术魅力。文章从当代两位作曲家的编配技术入手,进而运用对比分析的方法,总结出各自的特征,以及其共性,进而上升至其美学层面,最终达到对作品的深层剖析。

关键词:《杏花天影》;钢琴伴奏;编配技术;美学分析;个性融入。

这是一首运用典故含蓄表述思念恋人的情词,词中多用喻意、典故以及“景象转移”之手法,形象而深刻地反映出作者缠绵悱恻的相思之苦。如词中“绿丝”则暗指多柳的合肥(爱情发生地);“桃叶”则是借用王献之之妻暗指恋人;词中的“莺吟燕舞”更非实景,实乃秦淮旧景,作者用今昔之景之间的对比,映射出作者内心的失落与彷徨。

两首伴奏简析

罗先生是最早将西方十二音技术介绍到中国的作曲家,并在此基础上创造性地将十二音技术进行“中国化”改造,取得了极大的成功。但在这首古曲《杏花天影》的编配上,罗先生并没有运用十二音技术,而是以“空五度”为其纵向和音以及以平行四、五度为其横向进行,贯穿始终。如下例:

绿丝低拂柳 莺燕舞。想桃叶当时唤渡。又将愁眼与春风。待去。倚栏杆、更多驻。

总的看来,罗先生的钢琴伴奏是以柱式和弦的等值平稳节奏为主的。在前奏中,几乎都沉醉于五度音程空灵而静谧的意境中,其中左手只更换了一次和声,即第七小节的第三四拍,是一个下属七和弦,之后进行到主和声。有趣的是,这个下属七和弦并没有出现三音,也就是变徵音(根据全曲在古雅乐调式上进行可推断),这样就有效避免了属七和弦

结构过分的功能听觉,也避免了它向主和声进行的尴尬,经省略之后,这一进行更透出古朴沉寂的色彩。在声乐声部进入后,作曲家在左手设计了一个三小节的进行模式,基本框架为:主→下属→属,并连续重复三次,而右手则根据主旋律的进行作出适当调整,但并非西方古典和声概念的进行,而更多充斥着色彩的律动。比如10—12小节,右手音程 e^1-b^1 相对于左手的 $d-a$ 来讲,更像是倚音(可将第二拍和第三拍合二为一,便是切分音效果,虽左右手先后强音相撞,也颇有倚音效果),之后于弱拍解决至和弦音。第11小节是唯一一处具备完整的三度叠置的七和弦了,而第12小节就更加色彩化进行了,并与第11小节也未形成明确的功能进行;13—15和16—18左手的两次重复中,右手明显根据旋律的变化而做出不同色彩的和声,再无传统意义上的和弦可言,这种不变中有变,变中有不变的设计,更体现了中国易经中的哲学涵义。

王震亚的伴奏综合前二者的织体形态,将柱式和弦与琶音分解有机地融为一体。在和声方面,我们不难看出,王先生首先借鉴了三度叠置的和弦结构,但在和弦连接的进行上并没有刻意追求类似西方古典功能和声体系的进行,而是将三度叠置和弦的连接进行了中国五声性风格的改造,这样既明确了调式调性,同时又不拘泥于低音功能化进行,而是更注重和声进行中的流动与色彩,淡化其功能倾向的张力。

绿丝低拂柳 莺燕舞。想桃叶当时唤渡。又将愁眼与春风。待去。倚栏杆、更多驻。

如上例所示,在前奏的三个小节中,以 d 小调论,前面两个半小节的时值基本就是一个小的属七和弦,以分解音流如水般自上而下自然荡泻而下,于第3小节第三拍落于二级音 e ,并经过降二升六的不太常用的小七第一转位和弦半音解决地进行到下一小节的主音。自声乐起的第4小节起,以小七和弦为主要色彩的和声进行特别普遍,在上例中,短短几个小节中,小属七与升高六级(变徵)的二级七比较多用,基本主宰了这一片段的底色;虽然首尾的主和弦统一了

调性,但属和下属似乎有一种喧宾夺主的势头,因此在第9小节主和弦出现之前,更有一种调性游离之嫌,再加之第6小节的“反功能”进行,更增进了这一感觉,但这也正是其音韵之妙处。

自第10小节开始,主和弦出现的频率开始增加,明显占据了和声的主要色彩。另外还需要注意的是在这首伴奏中有五处出现了两个不常用的和弦,他们分别是:第3小节最后一拍以c音为根音、第7小节和第21小节的第二拍出现的以a为根音的小大七和弦,以及第10和第24出现的F为根音的大大七和弦,他们为音乐带来了不可估量的感情色彩。比如第10、24小节处,这里的旋律进行基本是五级→升四级→还原四级,表现了作者极度的心理憋屈苦闷,而伴奏中的大大七和弦则具有极度的膨胀刺耳之感,与音乐情绪极相吻合。

总的看来,王震亚先生在和声选配上结合了西方古典和声与中国五声性音韵的特征,以小小七和弦作为主要的和声色彩,也有其文化融合的依据。比如在五声调式中,在羽音上做三度叠置的七和弦就是小小七;如再算上偏音清角和变宫,那么在商和角二音上也可构成小小七;如是清羽,则徵音上可以构成;而变徵时,则在变宫上可构成。而对于宫音,所有偏音都不能影响其和弦构成,也许这也正是为何宫调式无论何时其色彩总体上都较其他调式明亮的原因之一吧。在这首伴奏中,王先生以小小七这一较为暗淡的和弦作为基色,也正是原曲本意所致。

两首伴奏的比较分析

通过以上对两首伴奏的探析,比较如下:

首先,两者在美学基础的出发点上不尽相同。罗忠镕先生的“五度”核心音响更加接近中国传统音乐美学的风格;王震亚先生则是从西方传统和声出发,通过与中国传统音乐文化的有机融合,力求将西方传统功能和声进行改造,为我作用,最后达到中西兼顾、洋为中用的音响效果。其次,两者之间运用的技术风格不同。罗忠镕先生选择了和声在纵横关系上以四、五度音程音响为基础,突出东方音乐声韵的特征,不强调音响的戏剧性张力,更着重声部进行的和谐与自然,织体形式以柱式和弦的缓慢进行为主,音响沉静内在,有利于表达原曲作者内心的悠悠怅然;王震亚先生在和声风格上则选择了以三度叠置的和弦为和声语汇,但为了避免技术与风格之间相冲突的尴尬,王先生在和声运用上关照到了两点,一点避免低音进行中出现较强的功能进行,另一点选择了以小小七这一原本在传统五声调式中就存在的和弦为其主要和声色彩,不仅确立了基本色调,而在也避免了明显的风格冲突,在织体形式上正好融合前两者——柱式和弦与分解流动并重。

那么两者相一致的地方主要体现在音乐内涵与神韵表达的一致上。中国传统文人音乐文化历来注意意境的空灵、音响的浓淡、思想的深邃,以及织体的精妙,罗先生首先将“纯五度”提置到核心的音响地位,这是中国文人音乐神韵体现的最集中因素,以及作曲家在此基础上所做的各种细致入微的音响细节,对表现空灵、深邃的意境均起到了关键的作用;王先生虽然在表层技术上没有将“纯五度”作为核心音响,但是他却在“三度”和声中将“五声性”因素运用到了极致,这表现在(1)小小七和弦的和声底色;(2)委婉流畅的五声低音旋律,比如在4-8小节这段旋律中,似乎是a羽调式,这正是作曲家所做的调性上展现过程中的设计,一开始强调小属和声,之后才慢慢进入主调,强调d小七和弦。旋律进行虽然不时出现三度和弦的分解进行,但是整体上五声韵律十足,大大加强了其中国五声性神韵的表达。第7小节处的#g可看做是a的辅助音,这也就是说这小节可以看做是简单的a→g的大二度进行。(3)和弦的连接上避免了功能上的解决进行,其方法是尽量少出现倾向性的小二度进行,以及相连接的和弦基本上都是小七和弦,这种并不具备张力的,甚至略带柔和的和弦之间,基本只是一种色彩的简单转换,非常符合东方音乐美学的内涵。王先生通过以上手法使得中西方音乐文化获得了完美的统一,为表现音乐内涵提供了有力的技术融合,进而使伴奏获得一种清醒、自然、流畅的文人气质。

结论

通过以上的论述,可见姜白石的自度曲在中国音乐史上具有重要的地位,其卓越的艺术价值和超凡的创新意识,千百年来一直都深深吸引着历代的文人志士,对其研究的文献也层出不穷。对于当代著名作曲家罗忠镕、王震亚来讲,两者能够同在一首古曲上写出各具特色的伴奏,实属音乐界不可多得的创作佳话。我们知道,他们两人在创作技术风格上可谓大相径庭,但在音乐内涵和神韵的归属上,又不约而同地殊途同归,这可以浓缩在这一首古曲的伴奏上:罗先生温文尔雅,精雕细琢,偏重理性创作;王先生稳中求动,不温不火,情理双丰。在他们不同的笔触下,却都流淌着浓郁的东方神韵,表达着相同的文化情愫。因此,对两位中国当代最具代表性的作曲家在这首乐曲的编配创作进行比较研究,具有不同寻常的理论意义和实践意义。

参考文献:

- [1]陈东 曾美月.《姜白石歌曲十七首研究综述》[J].《中国音乐(季刊)》2005年第3期.
 - [2]梁燕麦.《姜白石的自度曲》《音乐研究》1980年02期.
- 刘辉,女,硕士,洛阳师范学院音乐学院讲师,研究方向声乐表演与声乐理论。